

1000  
16

P R I N C I P L E S.

A N D

M E T H O D

O F

M. BEMETZRIEDER,

MUSIC MASTER.



P R I N C I P E S  
E T  
MÉTHODE de MUSIQUE,  
Concernant  
L'ART DE MODULER,  
L'ACCOMPAGNEMENT,  
ET LA COMPOSITION.

---

Par M. BEMETZRIEDER.

---

A L O N D R E S.

Chez l'AUTEUR, No. 2, Stephen-Street, Rathbone-Place.

Et chez les Marchands de Musique & Libraires du  
Strand, de Cheapside, Piccadilly, Hay-market, &c. &c.

M DCC LXXXII.

P R I N C I P L E S  
A N D  
METHOD of MUSIC,  
Respecting  
The ART of MODULATION,  
ACCOMPANYMENT,  
And COMPOSITION.

---

By M. BE METZRIEDER.

---

L O N D O N:

Printed for and Sold by the AUTHOR, No. 2,  
Stephen-Street, Rathbone Place.

And Sold by the Music- and Book-sellers in the  
Strand, Cheapside, Piccadilly, Hay-market, &c. &c.

M DCC LXXXII.

**S**i on avoit pensé dans les grandes villes autant à l'utile qu'à l'agréable, il y auroit peut-être dans le monde quelques Sociétés Académiques de *Professeurs*, qui consacreroient leurs séances au perfectionnement du grand art d'enseigner: alors le public pourroit espérer de posséder un jour une méthode raisonnée, simple, prompte & facile pour chaque Science & pour chaque Art; & le *Maitre* en état de bien enseigner pourroit espérer de mériter l'honneur d'être agrégé à la Société Académique, & par là il feroit bien vite connu dans la plus vaste Capitale. Faute de cette sage institution le *Disciple* & le *Maitre* perdent souvent un tems précieux... Pour seconder l'un & l'autre, il ne reste aujourd'hui que la publication d'un ouvrage sur les principes & sur la méthode du *Maitre*; c'est pourtant ce que tous les bons Maîtres ne peuvent pas faire.

Un moyen plus facile, & qui pourroit être général, feroit un abrégé de principes & de méthode, que chaque *Professeur* publieroit avec son adresse. Cet usage feroit très-

HAD the useful been as much considered as the agreeable in large cities, there would probably now exist in the world some academical society of *professors*, whose sole object would be to perfect the great art of teaching. The public might then hope to possess one day a method well reasoned, simple, expeditious and easy, to learn every art and every science; and the *master*, qualified to teach, might hope to deserve the honour of being aggregated to this society, and by that means he would shortly become known in the most populous cities. It is for want of this wise institution that the *master* and the *pupil* lose a great part of their time; a loss which now cannot be avoided, unless the principles and method of the *master* be explained by a skilful performance, and this is certainly very often above the capacity of the best master.

It is therefore obvious that a way easier, and which might become general, would be, that each *professor* would publish, with his direction, an abridgment of his principles and method; this course would be  
very

très utile à l'education ; l'emulation s'établirait parmi les Maîtres ; on feroit des continuels efforts pour devenir *Professeur*, comme on fait des continuels efforts pour devenir plus habile & plus savant ; le public feroit éclairé sur un choix très important ; le *Maître* contribue beaucoup au bonheur de la vie... .

La *Musique* par exemple est aujourd'hui l'art qu'on cultive le plus, après la *Danse*, le choix du Maître de Musique n'est plus indifférent ; il y a, à la vérité, beaucoup d'Artistes qui ont réfléchi sur la Musique & qui sont excellens Maîtres, mais il est difficile de les reconnoître. Les yeux & l'oreille disent bien, si le Musicien est *Lecteur*, *Virtuose* ou *Compositeur* ; le *Virtuose* se fait entendre & il est reconnu ; les œuvres parlent pour le *Compositeur* ; le *Lecteur* débite les notes à vue ; mais nul signe extérieur n'indique le *Professeur* : c'est un être purement moral, qui réfléchit, qui raisonne, qui médite & qui analyse son talent : il ne cherche pas à séduire par le brillant de l'Habileté, ni par le merveilleux de la Composition ; il n'envie pas les applaudissemens & l'admi-

very useful to education. The masters, animated by a laudable ambition, would redouble their efforts towards increasing their knowledge, by the prospect of becoming *professors*; thus the public would be directed in the choice of a *master*, a choice highly important in life.

*Music* is now the art most cultivated *after* *that of dancing*. The choice of the master is consequently not to be neglected. There are, without doubt, many artists who are excellent teachers; but how to find them out? it is easy to distinguish the *reader*, the *virtuoso*, and the *composer*, by the eyes and the ears: by hearing the *virtuoso* we can judge of his ability; the *composer* is known by his works; and the *reader* by performing rapidly at the first sight; but no visible sign indicates the *professor*. He is a philosophical being, who reflects, reasons, meditates, and analyses his art; he does not endeavour to prepossess the mind by the brilliancy of talent, nor by the charms of composition; but, without envying applause, he contents himself with silently deserving the esteem due to an useful member of society. This valuable *being* is seldom known; his mo-

esty

l'admiration ; il borne ses vœux à mériter dans le silence l'estime & la considération dues à l'homme utile. On apperçoit rarement cet être essentiel, sa timidité le cache aux plus zélés partisans de l'éducation ; l'ignorance hardie a toujours la préférence & devient souvent le précepteur des gens les plus éclairés.

Puisse cette distinction ne pas échapper aux pères de familles, le vieux préjugé sera bientôt détruit : alors le *Musicien* ne sera plus employé que pour sa valeur ; le plus habile sera obligé de donner d'autres preuves, s'il veut enseigner ; tout le monde saura qu'on peut bien Composer, & mal enseigner la Composition. Peu-à-peu on abandonnera la vieille routine, persuadé qu'elle ne peut former que des habiles Machines à 64 notes par seconde ; on saura, que c'est à la Nature, & non pas à l'Art que nous devons les *Vir-tuoses* & les *Compositeurs* qui brillent aujourd'hui dans le monde. C'est en ce temps qu'on s'adressera au Musicien *Professeur* pour s'éclairer & pour s'instruire ; mais on ne le reconnoitra pour tel, que sur ses Principes & sur sa Méthode : c'est alors que les *mauvais Maîtres* me pardonneront d'avoir osé anticiper

desty is a veil which hides his merit, even from the eyes of those who are the most jealous partisans of a good education; while bold ignorance makes its way, and often deceives the most enlightened.

It is to be wished that this distinction may be observed by heads of families; the old prejudice would soon be destroyed. The *Musician* would than be employed for his merit only: the ablest would be required to give other proofs of his abilities, in case he mean to teach; and the world would know that it is possible to compose well, and to teach composition ill. By degrees the old track would be laid aside, thro' the persuation that it can only tend to form clever machins that can warble at the rate of 64 notes in a second; and it would clearly be found that Nature not Art has afforded us the number of *Virtuosos* and *Composers*, who daily exhibit their talents in the world. It is at this period that those who wish to be enlightened and instructed will have recourse to the *Musician-Professor*, who will be acknowledged to be such from his principles and method only. At this period likewise will *Bad Masters* pardon me for having anticipated the Epocha of reason in the Musical

anticiper sur l'époque de la raison Musicale, ils chercheront des ressources dans *mes Ouvrages* \*. En attendant je me console avec l'approbation des Savans & des Amateurs éclairés : avec ce suffrage je crois ne pas être témeraire à vouloir me fixer à Londres, pour y professer la Musique. Le précis suivant suffira pour me juger comme *Maitre*...

Sans parler des principes physiques & géométriques de la résonnance de sons & de la vibration des cordes, qui appartiennent plutôt au méchanisme de la facture d'instrumens qu'à l'art Musical, je vais droit au fait pour developper au Disciple la véritable théorie de la Musique ; sans fatiguer sa mémoire avec une vaine erudition sur la Musique des anciens & sur l'incertaine origine des sons de l'octave, je lui explique tout bonnement notre Musique actuelle, lui faisant voir l'usage qu'on

\* *Leçons de Clavecin* ; *'ELEMENS de la Composition*, seconde Edition ; *Méthode & Réflexions sur les Leçons de Musique*, 2<sup>e</sup> Edition ; *Tolérantisme Musical*, (Principes pour juger la Musique contre les Opinions aveugles de l'Enthousiasme) ; *Nouvel Essai sur l'Harmonie* (concernant la Syntaxe & la Rhétorique Musicale) seconde Edition. A Paris chez Morin, imprimeur-libraire, rue St. Jacques.

World, they will seek a resource in my works.\* In the mean while I console myself with the approbation of the learned and of the enlightened *Amateurs*. With these suffrages I hope I cannot be deemed bold in attempting to settle in London to profess the *Art of Music*. A judgement of my abilities as a master, is to be formed from the following abstract.

I shall pass over in silence the musical and geometrical principles of the resonance of sounds and vibration of chords; as belonging rather to the mechanism of making instruments, than to the science of music, and I shall immediately proceed to disclose to the pupil the real theory of music; and without charging his memory with useless erudition concerning the music of the ancients, and the origin of the different sounds of the octave; I shall only explain to him every thing concerning the music of our days;

## B 2 shewing

\* *Lessons for teaching the Harpsichord; Elements of Composition, 2nd Edition; Method of giving, and Reflexions on Lessons in Music, 2nd Edition; Musical Tolerantism, (i. e. Principles for judging of Music contrary to the blind and enthusiastical opinion); A New Essay upon Harmony, concerning the Musical Syntax and Rhetorick, 2nd Edition.* All to be had of Morin, Bookseller and Printer, Rue St. Jacques, at Paris,

qu'on fait des 13 sons de notre octave dans l'harmonie & dans la mélodie. Je fais abstraction de l'alteration que le *Virtuose* met par instinct & par sentiment dans les sons de l'octave, quand ils figurent pour *sensibles*, pour secondes, pour quartes ou pour sixtes de la gamme. Prenant les sons de l'octave pour les 12 toniques, je les suppose fixes & d'un démiton distans les uns des autres, tels qu'ils le sont & qu'ils doivent l'être quand ils sonnent comme *toniques* & chefs de 24 gammes de notre Musique.

Je fais encore abstraction des noms d'*accords*, considérant l'ensemble des sons relativement à la gamme & distinguant les différens ensembles de sons par les mots *d'harmonies consonnantes* & *d'harmonies dissonantes* d'une telle note de la gamme, ou bien tout simplement par les mots de *consonnances* & de *dissonances* d'une telle note de la gamme.

J'expose 1° l'ordre & les intervalles des notes naturelles, des notes diéses & des notes bémolées.

2° La nature du mode majeur & du mode mineur.

shewing him at the same time, how the thirteen sounds of our octave are employed in harmony and melody. I except, however, the changes made by the genius and feelings of the *virtuoso*, when these sounds are introduced as 7ths, 2ds, 4ths, or 6ths, in the scale. Considering the sounds of the octave as twelve tonic notes, I suppose them fixed and distant half a tone the one from the other; as in fact they are and ought to be, when they are taken as the tonic or chief notes of the twenty-four scales of our music.

I leave aside the name of *accords*, as I consider the sounds all together relatively to the scale, and distinguish the different sounds, produced together, by the names of *consonant harmonies*, and *dissonant harmony* of the particular note of the scale; or simply by the names of *consonance* and *dissonance* of the same note.

I exhibit first. The order and the intervals of the notes natural, sharp, and flat.

Secondly, the nature of the minor and major modes.

Thirdly,

3<sup>o</sup> Le nombre des notes naturelles, diéses & bémoles, qui appartiennent aux gammes des différens tons.

4<sup>o</sup> Toutes les consonnances & toutes les dissonances de la gamme.

5<sup>o</sup> L'étendue des harmonies & les rapports qui regnent entre les tons.

Après ces préliminaires je fais voir au Disciple que l'enchainement des tons & la succession des harmonies sont le principe & l'extrait de toute Musique; que les tons & les harmonies sont ordonnés & construits, dans la partition des hommes de génie, suivant les règles de la *Syntaxe* & de la *Rhétorique*.

Je commence par la succession des harmonies dans une même gamme, & je lui dis que les harmonies (c'est à dire les consonnances & les dissonances) sont les mots du langage Musical; qu'elles doivent être ordonnées de maniere à former des phrases; que l'*opposition* & le *contraste* qui regnent entre les harmonies *sollicitantes* & les harmonies *repos*, donnent le sens à la phrase harmonique;

Thirdly, the number natural, sharp, and flat notes belonging to the scales of the different keys.

Fourthly, all the consonances, and dissonances of the scale.

Fifthly, the extent of the harmonies and the relation born between the different keys.

After having thus given the preliminary instructions, I proceed to prove to the pupil that the chain of connexion between the keys, and the succession of different harmonies, form the principle and extract of all music; likewise, that the keys, together with their harmony, are ranged and constructed in the score of the accompaniments of men of genius, upon the rules of *Syntax* and *Rhetorick*.

In the first place I begin by the different successions of harmonies in the same scale, observing that harmonies (that is to say, consonances and dissonances) are the words of the musical language; that they should be so disposed as to form a phrase; that the *opposite effect* and *contrast* between *imperfect* and *perfect* harmony, gives the meaning to the harmonical phrase; that there

harmonique; qu'il y a *quatre repos* dans toutes les gammes; que la consonnance n'est pas toujours *intonation* dans la construction, qu'elle est tantôt *contraste & sollicitation*, & tantôt *repos*; que souvent plusieurs consonnances appartiennent à la même gamme, deviennent tour à tour *repos* & se sollicitent réciproquement; que les dissonances mêmes font parfois des *repos* & servent d'interrogation, d'admiration & de suspension.

J'indique les quatre repos de la gamme, leurs nuances & leurs *solicitations*; je les fais prononcer sur le clavecin ou sur la harpe ou sur l'instrument avec lequel le Disciple est le plus familiarisé; je les fais noter de deux manières. 1° *Constructivement*, abstraction faite de la mesure & du mouvement, ordonnant les positions ou renversemens des harmonies avec leurs basses naturelles & extraordinaires suivant les règles ordinaires de la marche en sens directe & en sens contraire, & concentrant le tout dans l'étendue naturelle au discours harmonique; écrivant  
par

there are *four rests* in every scale; that consonance is not always to be reckoned as *intonation* in the construction of a phrase, but is sometimes placed as *contrast*, and requiring the complete harmony, and sometimes as a *full rest*; that frequently many consonances belonging to the same scale, become, by turns, a *full rest*, and reciprocally require a completion of consonance; Finally, that even dissonances are sometimes *rests*, and serve as marks of *interrogations, exclamation and suspension.*

I now shall show my pupil the four *rests* in the scale; the shades between them, and their *imperfect harmonies*; making him touch them upon the harpsichord, harp, or any other instrument most familiar to him. I note them two ways. First, according to their construction, putting aside the time and measure, ranging the positions, or inversions of the harmonies, with their natural and extraordinary bases, according to the usual rules of progression, in a direct or contrary sense; including the whole within the natural limits of harmonical speech.

par des *rondes* les notes du premier & plus grand repos de la gamme, que je regarde comme un repos de *point*; écrivant par des *blanches* les notes du second repos, repos de *deux points*; écrivant par des *blanches pointées* les notes du 3<sup>e</sup>me repos, repos d'une *virgule & point*; écrivant par des *croches* les notes du 4<sup>e</sup>me & plus foible repos de la gamme, qui figure dans le discours Musical comme un repos de *virgule*; écrivant enfin par des *noires* les notes de toutes les *solicitations*.

2° Je fais noter les mêmes phrases harmoniques avec mesure & embellissement pour introduire le *chant harmonieux* & le *chant mélodieux*.

De la succession des harmonies dans la même gamme je vais au second chapitre des leçons sur la construction & j'instruis mon disciple sur le changement & ordonnance des tons. Ici je fais abstraction de la richesse harmonique que le disciple fait déjà pratiquer dans chaque gamme, & je ne choisis que la consonnance de la tonique, qui est le principal *repos*, & qui sert d'*intonation* à tout ton; je choisis encore les dissonances de seconde, de quinte & de sensible pour annoncer &

pre-

The first and principle *rest* in the scale, I consider as a period; the second *rest*, as a colon; the third *rest*, as a semicolon; the fourth, or weakest *rest*, as a comma; and I mark them as follows. The first and principal *rest* by a *semibreve*; the second, by a *minim*; the third, by a *minim* with a dot after it; the fourth, by a *quaver*; and finally all the notes calling for a *rest*, by *crochets*.

2° I make the pupil write down the same harmonical phrases in time, and with embellishments, in order to produce both the *harmonious* and *melodious* strain.

From the harmonies produced in the same scale, I now lead the beginner to the second chapter of lessons on their construction, and give him instructions concerning the changing and ranging the keys. I must here except the great diversity of harmonies which he has already learnt how to produce in every scale; and confine him to the tonic consonance, which is the principal rest, and serves for *intonation* to all the keys. I take also the dissonances of second, fifth, and seventh as preparative for

préparer les tons ; j'exerce un peu l'Elève à savoir prononcer & annoncer les differens tons ; ensuite j'expose le principe du changement de ton à peu près dans les termes suivans.

Changeant de ton, l'*intonation* n'est pas indifférente ; on peut éléver & baisser la tonique de plusieurs degrés ; le nouveau corps sonore peut avoir un ou deux sons communs avec celui du ton quitté ; il peut même composer une harmonie toute nouvelle. Enchaînant les tons, imitons la Nature ; tout est lié dans sa marche, elle va par gradation : la lumiere du jour croît & décroît ; les ténèbres de la nuit s'épaissent & s'éclaircissent ; la crainte & l'espérance séparent le plaisir de la peine ; tout sentiment naît, croît, décroît & meurt. Exprimons cette marche naturelle & simple ; augmentons ou diminuons les *dieses* & les *bémols*, un à un ; parcourons les gammes de proche en proche ; allons par degrés du naturel à tous les *dieses* ; rétrogradons par degrés & allons de même du natu-

rel

changing the key. Here I make my pupil practice to announce the different keys, and afterwards explain to him nearly in the following terms, the principle upon which the changing the keys is founded.

The *intonation* is very far from being immaterial in the changing of the key, the *Tonick* note may be raised or lowered many degrees; the new combination of notes may have one or two sounds common with the key just left, it may also form a quite new harmony. Let us now examine the relation between the keys, and let us follow Nature. All her steps are connected together; she goes by a regular gradation; night alternatively increases and decreases; its darkness thickens and clears up; fear and hope interpose between pain and pleasure; even the feeling of the heart has its wonted period; it rises, grows up, decays, and dies. Let us, I say, follow the same process, so natural and simple; let us begin by augmenting or diminishing the number of *sharps* and *flats* one by one. Let us run over gradually all the scales: let us proceed by degrees, from the natural key to all the *sharps*; then retrograding by degrees, we shall

ref à tous les *bémols*: rompons par fois l'uniformité, omettons les tons intermédiaires, & sautons du naturel à 2, 3, 4 & 5 *dieseſ*, ou du naturel à 2, 3, 4 & 5 *bémols*; car la Nature elle même est quelquefois extraordinaire, du moins paroît-elle l'être: nous ne voyons souvent què les extrêmes; les degrés intermédiaires nous échappent; elle produit des phénomens & nous étonne. Ne la consultons pas quand elle fatigue, ni quand elle effraie. Bannissons pour jamais de la Musique les marches qui ennuent & qui blessent l'oreille.

Après ce debut j'expose & j'examine tous les changemens possibles, je les divise en changemens ordinaires & naturels, & en changemens extraordinaires; & je les reduis à quelques chefs: je developpe les chaînes naturells & générales, c'est-à-dire, les cercles de tons d'*ut* à *ut*, & de *la* à *la* par les différentes

shall go from the natural key to all the flats. Then let us break through their order; and omitting the intermediate keys, let us skip from the natural key to *two*, *three*, *four*, and *five* sharps, or from the same, to as many flats. Nature herself is, or seems to be, sometimes very wonderful; but we are very imperfect judges of her conduct: we only observe the extremes; letting the middle degrees escape our attention: by that means we look upon the most simple effects of her œconomical system as phenomena. In Music nature must not be consulted, when she is either fatiguing to our minds or difficult to our conception: every progression must be banished, that is either tiresome or offensive to the ear.

After these short introductory observations, I display and examine all the possible changes. I divide them into two classes; natural and common changes; and extraordinary changes; and I reduce them to some particular ones. I expose the natural and general chain of connexion, that is to say, the succession of keys, from *C* to *C*; and from *A* to *A*; by different

rentes routes naturelles. J'indique les tons intermédiaires entre deux tons donnés & différentes manières d'arriver à un ton quelconque.

Ici je m'arrête un peu pour familiariser la tête du disciple avec les chaînes générales & indéterminées de tons ; car on ne choisit bien les marches particulières de chaque morceau, que quand on est maître de toutes les marches. Je fais noter les exemples & les fais prononcer sur l'instrument représentant les tons d'abord par leurs intonations ; ensuite les annonçant par la dissonance de leur dominante, par la dissonance de leur sensible, ou par la double dissonance de leur seconde & de leur dominante.

Après cet exercice j'abandonne la chaîne générale, & je dis au Disciple : ferrons le cercle des tons, & ne parcourons pas dans le même exemple un si grand espace, ordonnons les intonations analogues & voisines pour approcher la chaîne constructive des tons qui entrent dans la composition des morceaux usités en Musique ; bornant l'attention,

on

different natural lines: showing at the same time the intermediate keys between two stated keys; and likewise different ways of coming into any key whatsoever.

I think it necessary to dwell upon this head some time, in order to render my pupil more familiar with the general and intermediate chain of keys: for it is impossible to make a right choice of the particular progression of a piece of music, except one be master of them all. I make my pupil write down examples, and afterwards play them upon an instrument, describing the keys, first by their proper intonation; afterwards announcing them by the dissonance *fifth* or *seventh*; or by the double dissonance of their *second* and *fifth*.

This having been sufficiently practised; we shall leave the general chain of connexions; and, contracting the circle of keys, so as not to run over so great a space in a single example, we range the intonations analogue, and nearest to each other, in such a manner as to bring together the line of construction of the keys, which are employed in the current composition of music. Thus, by confining the atten-

D

tion,



on peut la captiver; alors on peut persuader & séduire.

Ici je place les exemples des tons naturellement subordonnés à un ton principal majeur, & de tons naturellement subordonnés à un ton principal mineur. Je divise la chaîne constructive de tons des morceaux de Musique en construction d'*Ariette* & en construction de *Récitatif*: je subdivise le Récitatif en *Récit simple* & en *Récitatif obligé*. Je donne des exemples de l'une & de l'autre construction. J'en fais faire de pareilles à mon Disciple, qu'il note toujours de deux manières; *constructivement*, abstraction faite de la mesure & avec mesure & embellissement. Il les prononce toutefois sur l'instrument.

Pour perfectionner le Disciple dans l'explication & dans la composition de la construction, je lui fais les observations suivantes.

1° Dans la construction d'*ariette* il regne un ton principal qui commence & finit le morceau; ce ton domine sur tous les tons intermédiaires qui sont ordonnés de manière à ramener

tion, it may be captivated, won, and charmed.

Here I give examples of those keys, which are naturally dependant on, and governed by, a principal *major* key; and of those, which are influenced, in the like manner, by a principal *minor* key. I divide the constructive chain of keys in pieces of music, into that of the *Airs* and that of *Recitative*: I subdivide the recitative into *Simple Recitative*, and into *Recitative accompanied*. I give examples of both; and make my pupil do the same: writing them, as usual, two ways. First *constructively*, laying aside the time? then in time, with embellishments, making him at the same time, play them on an instrument.

In order to render my Pupil perfect in the explanation and composition of construction, I lay down the following observations.

1st. In the construction of an *air*, reigns a principal key; in which the air begins and ends. Upon this key depend all the intermediate ones; which are so ordered

ramener souvent le principal, à qui tout est subordonné.

2° Dans la construction du *Récitatif* on ne voit pas une si grande soumission ; pour l'ordinaire un ton commence & un autre finit : les tons intermédiaires y sont aussi quelquefois enchaînés sans subordination ni au premier ni au dernier ton du morceau, se succédant tout simplement comme dans la chaîne générale, tantôt naturellement & tantôt extraordinairement. En général l'unité d'une intonation dominante ne peut pas avoir lieu, quand plusieurs passions diverses & souvent très opposées agitent & déchirent le cœur, pour y régner tour-à-tour. L'ame livrée au sentiment par leurs combats & par leurs victoires, est bientôt esclave du délire ; l'imagination s'exalte & offre aux sens mille fantômes divers ; les cris de douleur, de terreur & de désespoir sortent du fond du cœur, se succèdent sans ordre, sans liaison, & se confondent avec les accens déréglés de joie & de plaisir. Il faut du mouvement & du désordre parmi les intonations intermédiaires, pour suivre ce langage violent, tumultueux, & pour faire naître

as to bring the frequent return of the principal key, to which they are all subservient.

2d. In the construction of the *Recitative*, the same subservience is not observed: commonly it begins in one key, and finishes in another. The intermediate keys in it are, also often times connected, without being influenced either by the first or last key of the composition: simply succeeding one another, as in the general chain; sometimes naturally, sometimes in an uncommon manner. In general unity of the prevailing intonation cannot exist, when many, and often very different, passions possess, and rend the heart by turns. The soul in prey to different emotions, becomes intoxicated by their continual struggles, and alternate victory: the imagination exalted, fascinates the senses, the shrieks of grief, of terror, of despair succeed to each other, without order, without connexion, and are often confounded with the incoherent accents of joy and pleasure. In order to follow this violent, and tumultuous language of the heart, the movement must be quick,  
irregular

naître de pareilles sensations dans l'ame de l'Auditeur.

3° Les tons analogues, voisins & naturellement subordonnés au principal ne sont pas les seuls tons intermédiaires, tous les changemens naturels & extraordinaires peuvent fournir des tons intermédiaires tant pour la construction d'*Ariette* que pour celle du *Récitatif*.

4° Les gammes intermédiaires étendent & arrondissent le champ de la gamme principale ; leur secours est nécessaire pour développer & pour suivre le sentiment dans ses gradations ; l'affection la plus légère produit des sensations diverses ; un tout le plus simple est composé de parties très distinctes, & la plus grande variété orne la moindre partie. Les tons intermédiaires subordonnés à un principal sont donc des élémens essentiels à la construction Musicale, soit qu'on veuille parler le langage des passions, ou qu'on veuille imiter la nature physique pour former des tableaux.

5° Tous les tons intermédiaires ne sont pas nécessaires à la construction d'un seul morceau ;

irregular, and calculated to raise the same sensations in the hearer.

3d. The keys analogue, nearest to each other, and naturally governed by a principal intonation, are not the only ones which are intermediate; all the natural and particular changes may serve for intermediate keys, as well in the construction of *Airs*, as of *Recitatives*.

4th. The intermediate scales enlarge, and give a regular form to the field of the principal one. They are highly necessary, in order to display and follow the expression of sentiment, in all its gradations. The slightest affections produces diverse sensations; the simplest whole contains very distinct constituent parts, and the greatest variety graces the smallest of it's divisions. The intermediate keys, subordinate to a principal one, form, then, the essential elements of musical construction; whether we mean to speak the language of passion, or to give a representation of any thing in the physical system of nature.

5° All the intermediate keys are not necessary to the construction of a single piece:  
the

morceau ; la gamme principale entremêlée avec les gammes de la quarte, de la quinte & de la sixte offre un champ très fertile. Il y a des beaux morceaux encore moins étendus ; nous avons même des airs charmans qui ne sont fondés que sur une seule gamme : un ou deux changemens extraordinaires mêlés avec quelques *intermédiaires naturels*, pourroient suffire aux inflexions & aux gradations de la passion la plus fougueuse, ainsi qu'au dessein du plus grand phénomene.

6° Le nombre & la qualité des tons intermédiaires ne sont pas indifférens, le ton principal même n'est pas arbitraire : mais ce n'est pas l'art qui peut les fixer ; son affaire est de familiariser le Disciple avec tous les intermédiaires & avec tous les principaux. Le *Compositeur* médite son sujet ; quand il en est pénétré, il consulte son sentiment & écrit. S'il est inspiré par le génie & dirigé par le bon goût, il donne la vraie intonation, & n'emploie que les seuls intermédiaires nécessaires pour l'expression ou pour le tableau du sujet.

the principal scale, together with those of the *fourth, fifth and sixth*, offer a field, sufficiently fertile for composing. There are very fine compositions, of less extent than this: we have even delightful airs, composed only upon one scale. One or two particular changes, together with some intermediate natural ones might suffice to express the inflexions and gradations of the most impetuous passion, as well as the design of the greatest phenomenon.

6° The number and quality of intermediate keys are far from being insignificant: even the principal key is not to be used arbitrarily. But it is not the affair of art to direct the choice: art can only render the pupil familiar with all the principal and intermediate keys. The *composer* meditates upon his subject: when he is sufficiently conscious of possessing it, he consults his feelings, and then writes. If he is inspired by genius, and directed by a good taste, he fixes at once on the right intonation; and employs those intermediate keys only, which are necessary for the expression or exposition of the subject.

7° Le seul conseil que le Maître puisse donner au Disciple sur le choix & ordonnance des tons, c'est de chercher à plaire à l'oreille dans tous les cas ; car l'organe une fois charmé, le chemin du cœur est ouvert ; alors le moindre mouvement suffit pour éveiller les passions ; celles-ci excitées & calmées à propos, on dispose du sentiment.

Le Disciple étant un peu familiarisé avec le changement & ordonnance des tons, je reviens à la succession des harmonies dans la même gamme ; je mêle ensemble les deux parties de la construction, & je promène le Disciple dans le labyrinthe des 24 tons, suivant la chaîne générale, l'arrêtant de tems en tems pour lui faire pratiquer les phrases harmoniques. Nous employons tous les repos, & toutes les sollicitations, une partie dans une gamme & une partie dans une autre. En marchant nous prononcons le ton tantôt, & tantôt nous l'annoncons. Je meuble la tête du Disciple avec des belles pensées harmoniques & avec des marches de tons choisis. Je lui dicte de nouveau des exemples de construction *d'Ariette* & de construction du *Récitatif*, je les lui fais noter

7° The only advice, that the master can give the pupil concerning the choice and the ordering of the keys, is to endeavour, in all cases, to please the ear; for the organs being once charmed, the way to captivate the heart is open. Then very little movement is sufficient to awaken the passions; and these being skilfully raised and quelled, musick commands the heart.

The Beginner being now a little better acquainted with the changing and ordering of the keys; I return to the succession of harmonies in the same scale; and putting together the two parts of construction, I exercise him in the labyrinth of the twenty-four keys, according to the general chain; interrupting him from time to time to make him practise the harmonical phrases. We introduce all the rests, and all the notes of suspension, partly in the one scale and partly in the other. In proceeding, we found the key; sometimes we announce it. I now furnish my pupil with fine harmonical thoughts, and with the progression of some selected keys. I dictate to him again the construction of *Airs* and of *Recitatives*; making

noter & prononcer sur l'instrument ; je lui donne des exemples notés, pour qu'il explique leurs marches de tons & le choix des phrases : du plus simple je vais au plus compliqué, commençant par des exemples qui n'ont qu'une gamme & qu'une phrase, & allant par gradation aux exemples riches en changemens de tons & en phrases harmoniques ; je donne toutefois pour preuve & pour éclaircissement des morceaux de Musique connus & fondés sur nos constructions ; par ce moyen mon Elève apprend en même tems l'analyse ou la décomposition Musicale, Pour le perfectionner sur cette partie, je lui fais remarquer le chant divisé en phrases ; je lui fais remarquer que la construction harmonique est l'accompagnement du chant & de la partition. Je lui fais remarquer que les notes du chant & des accompagnemens mesurés ne sont pas également importantes, que les unes servent aux autres d'ombres & de liaisons ; que l'harmonie accompagnante renferme les notes essentielles : qu'il y a rarement plus d'harmonies que de tems : que souvent la même harmonie dure toute une mesure, & qu'elle enjambe

him write them, and afterwards play them upon an instrument. I give written examples, in order that he may explain the process of keys, and the choice of phrases: I advance from the most simple to the most complicated; beginning by those examples which consist only of one scale and one phrase; then going by degrees to those very rich in changes of keys and harmonical phrases. I give him, for proof and illustration of this, pieces of music known, and founded upon my rules of construction. By this means, my Pupil, at the same time, learns the musical analysis, or decomposition. In order to perfect him in this branch, I mark to him an air divided into phrases, and prove that the harmonical construction is the accompaniment of the air, and of all the parts in the score: that the notes of the air and of the accompaniments in time, are not equally important; serving to one another as shades and connexion: that the harmonies of the accompaniments contain the essential notes; there being rarely more harmonies than measures: that the same harmony frequently continues through the whole measure,

enjambe quelquefois sur la mesure suivante: que les repos du chant tombent sur les notes des *harmonies repos.*

Pour perfectionner mon Disciple sur la composition & embellissement d'un canevas de construction harmonique, je multiplie les exemples, & je lui fais appercevoir la distance qu'il y a de ces passages fourmillans de notes, introduits en Musique par l'Habilété, au chant dialogué & intentionné, dicté par le Génie.

Ici finissent mes leçons sur l'art de moduler; les principes développés sont la base de toutes les parties de la Musique; ce sont les élémens essentiels de la lecture, de l'accompagnement, de l'exécution, & de la composition.

Pour les leçons d'accompagnement j'ajoute 1<sup>o</sup> quelques notions sur l'analyse, & j'exerce le Disciple à voir promptement la construction harmonique dans le chant avec sa basse, & dans le chant seul. Je vais par gradation des airs simples aux *Ariettes* & aux *Récitatifs obligés* les plus compliqués.

Tandis

sure, and sometimes enters the following one; and finally, that the rests of the strain fall on the same notes with those of the harmonies called *rests*.

With a view of rendering my Pupil perfect in the composition and embellishments of a canvass of harmonical constructions; I multiply the examples, and make him observe the difference between those passages, abounding with a multiplicity of notes, introduced in Music by the skill of the Composer, and the expressive dialoguing strain dictated by Genius.

I here end my lessons on the art of modulating: these principles once explained, are the basis of all the other branches of Music: they are the essential elements for reading accompaniments, for execution, and for composition.

In my lessons on accompanying, I add, First, some reflexions on the analysis: and I accustom my Pupil to see, readily, the harmonical construction, in an air with the base, and in an air without the base: I proceed, by degrees, from simple *Airs* to *Recitatives accompanied*, and *Airs* the most complicated:

whilst

Tandis que nous analysons, le Disciple joue sur le clavecin ou sur la harpe la construction harmonique, d'abord abstraction faite de la mesure, & puis une seconde fois en observant la mesure & le mouvement du morceau.

2° J'ajoute *la science des accords* pour le Disciple qui veut chiffrer la basse de ses constructions : j'en fais autant pour celui qui veut savoir lire la basse chiffrée. Instruit sur la construction harmonique suivant mes principes, on apprend aisément la nature, les noms & les signes des accords ; connaissant les ensembles de tons relativement à la gamme, on n'a pas besoin de beaucoup de secours pour trouver les intervalles qu'ils font avec leurs basses.

Je divise les accords en accords simples & en accords composés ; en accords consonnans & en accords dissonans. Nombrant les accords j'observe la règle philosophique de la définition, & je nomme les *qualités essentielles* & *differentielles* ; les noms & les signes expriment la nature des accords & distinguent les uns des autres. Je prouve qu'il y a en Musique 19 accords simples, 3 accords de seconde ou de neuvième, 3 tierces, 3 quartes,

whilst I analyse them, my Pupil plays upon the harpsichord or the harp, the harmonical construction; first, without regarding time; then, observing the time and movement of the piece.

Secondly, I add the *knowledge of the accords* for the use of those who wish to mark the accompaniment to the base of the construction with figures, as well as of those who wish to read it when marked. The Learner being acquainted with the harmonical construction, according to my rules, it will be easy for him to learn the nature, names, and signs of the accords; and, knowing the body of sounds relatively to the scale, he will of himself find out the intervals they form with their base.

I divide the accords into simple and compound, consonant and dissonant. In numbering the accords I observe the philosophical rule of definition, and express the *essential* and *differential qualities*; for names and signs indicate the nature of accords, and distinguish them one from another. I prove that there are in music *nineteen simple accords*; *three accords of second or ninth, three thirds,*

3 quartes, 3 quintes, 3 sixtes, 3 septièmes, & une octave. Je prouve que chaque accord simple determine la gamme par sa nature, & même les sons qui doivent lui succéder pour le sauver, en cas qu'il soit dissonant.

Sur les accords composés, je développe les notions suivantes:

1° Tout accord simple peut être accompagné par un, par deux & par trois autres accords simples.

2° Les combinaisons d'accords sont Musicales toutes les fois qu'elles font avec la basse un ensemble harmonieux, c'est-à-dire une consonnance ou une dissonance de la gamme.

3° Les combinaisons consonnantes les plus complètes sont renfermées dans les 3 nombres suivants:

8	8	8
5	6	6
3	3	4

4° Les combinaisons dissonantes les plus complètes sont renfermées dans les 4 nombres suivants:

8	8	8	8
7	6	6	6
5	5	4	4
3	3	3	2

5° Ac-

*thirds, three fourths, three fifths, three sixths, three sevenths, and one octave; and that each simple accord determines the scale by its nature; and also the sounds which ought to succeed it, in order to procure a rest, if it be dissonant.*

Upon the compound accords I make the following observations.

1° All simple accords may be accompanied by *one, two, and three* other simple accords.

2° The combination of accords is musical whenever it makes an harmonious body of sounds with the base; that is to say, a consonance or a dissonance of the scale.

3° The most complete consonant combinations are included in the three following columns of figures.

8	8	8
5	6	6
3	3	4

4° The most complete dissonant combinations are included in the four following columns of figures.

8	8	8	8
7	6	6	6
5	5	4	4
3	3	3	2

5° *Accord parfait, accord de sixte, & accord de quarte & sixte,* sont les noms abrégés des 3 combinaisons consonnantes, & il y en a deux de chaque sorte.

6° *Accord de septième, accord de sixte & quinte, accord de quarte & tierce, & accord de seconde* sont les noms abrégés des 4 combinaisons dissonantes, & il y en a neuf de chaque sorte.

7° Omettant un ou deux accords simples dans ces sept combinaisons, on a les accords composés d'une moindre combinaison ; j'en donne le détail ainsi que celui des 6 accords consonnans & des 36 accords dissonans composés complets.

Pour familiariser le Disciple avec tous ces accords, je multiplie les exemples & je lui fais souvent résoudre un triple problème sur un accord quelconque : 1° Je lui fais noter l'accord sur une basse donnée ; 2° je le fais noter dans un ton ; 3° je lui fais deviner l'accord avec toutes ses combinaisons, en lui donnant la basse & le chant. Je lui fais exécuter la même chose sur l'instrument.

Le Disciple étant un peu exercé sur tous ces

5° *Perfect accord, accord of sixth, accord of fourth and sixth,* are the abbreviations of the three consonant combinations: there are two of each sort.

6° The accord of *seventh, the accord of sixth and fifth, the accord of fourth and third,* and lastly, the accord of *second,* are the abbreviations of the four dissonant combinations: there are *nine* of each kind:

7° If we leave out one or two simple accords in these seven combinations, we find the compound accords of a less combination: of these I give the detail, as well as of the six consonant accords, and the thirty-six complete compound dissonant ones.

In order that all the accords may grow familiar to the pupil, I multiply the examples, and make him often solve a triple problem upon any accord whatsoever. First, I make him write down the accord upon a stated base; secondly I make it be written in a key; thirdly, I make him find out the accord, with all its combinations, giving him the base and the air: afterwards I make him execute the same thing upon an instrument.

He being now a little experienced in all these

ces accords, je lui tiens à peu près le langage suivant. . .

Les consonnances & les dissonances de la gamme comparées avec leurs basses naturelles, nous ont donné les 7 nombres, qui nous ont guidé dans la recherche des accords composés ; ces 7 nombres paroissent renfermer toute la richesse harmonique : cela pourtant n'est pas ainsi ; l'imagination a introduit en Musique des combinaisons d'accords qui ne sont guère harmonieuse : dans les meilleures compositions on trouve des *septièmes* combinées avec des accords de seconde, de quarte & de sixte ; des *quintes* combinées avec des accords de quarte & de seconde ; de *neuvièmes* combinées avec des accords de tierces, de quinte & de septième : ces accords ainsi combinés, ne sonnent pas dans l'ordre naturel à l'harmonie ; la raison les condamne ; mais le Génie plus hardi va au delà de son timide empire, & fait sonner à la basse, *par anticipation*, la tonique, la tierce ou la quinte, tandis que la dissonance de sensible sollicite encore le retour du repos des sons de la Nature : il en use de la même manière de la tonique & de la tierce pour la dissonance de la dominante, quoique les basses soient notes étrangères aux unisons graves de l'harmonie.

Les

these accords, I address him in the following manner.

The consonances and dissonances of the scale, compared with their natural bases, have yielded us the seven numbers, which have guided us, in finding out the compound accords: these seven numbers appear to contain all the rich fund of harmony: it is however otherwise. Imagination has introduced in music, combinations of accords, which are hardly harmonious: in the best compositions, the *seventh* is found combined with the accords of the *second*; the *fourth*; the *sixth*; *fifths* with the accords of the *fourth*, and *second*; *ninths*, with those of the *third*, *fifth*, and *seventh*; which accords, thus combined, do not find in the natural order of harmony: reason condemns them; but bolder genius exceeds her timid laws, and makes the base, by *anticipation*, found the *tonick*, the *third* or the *fifth*, while the dissonance of the *seventh* yet calls for the return of that rest, which is formed by the sounds of nature. The same thing is done with *tonick* and *third*, for the dissonance of *fifth*, although the notes of the base be foreign to the *grave unison* of harmony.

The

Les 3 nombres suivans répondent à ces combinaisons d'accords extraordinaires.

9	11	13
7	9	11
5	7	9
3	5	7

La treizième & l'onzième, renversées d'une octave vers le *grave*, répondent à la sixte & à la quarte.

*Septième & neuvième, septième & quarte,* & *septième & sixte* sont les noms abrégés des accords qui répondent à ces trois combinaisons extraordinaires.

Ne cherchons pas ici à vouloir détailler, expliquer & borner les resfôrts du Génie ; contentons nous d'observer & de cueillir. Ne généralifons pas nos idées ; ces accords extraordinaires font trop diffonans pour pouvoir être formés par toutes les harmonies, ils exigent un grand repos ; la consonnance des fôns primitifs de la Nature feule est suffisante pour les sauver : attendons pour anticiper à notre tour que le Génie ait follicité, *par anticipation*, les autres repos de la gamme. Contentons nous de deux *septièmes & neuvièmes*, de deux *septièmes & quartes*,

The three following numbers answer to these extraordinary combinations of accords.

9	11	13
7	9	11
5	7	9
3	5	7

The *thirteenth* and *eleventh*, inverted by an octave towards the *grave note*, answer to *sixth* and *fourth*.

The *seventh* and *ninth*, *seventh* and *fourth*, *seventh* and *sixth*, are the abbreviations of the accords which answer these *three* extraordinary combinations.

Let us not here endeavour to detail, to explain or limit the springs of *genius*; but let us be contented with observing them, and gathering the fruit of our observations. Let us leave aside the general ideas: these extraordinary accords are too dissonant to be formed by every harmony, they require a very full rest; the consonance of the primitive sounds of nature alone, is able to relieve them. We must not on our part, attempt to anticipate, 'till genius, by *anticipation*, has called for the other rests in the scale. We must content ourselves with *two sevenths* and *ninth*; *two sevenths* and *fourth*;

G and

*quartes, & d'une septième & sixte :* de chaque-  
cun des cinq, retranchons un ou deux ac-  
cords simples & nous aurons aussi les ac-  
cords composés extraordinaires d'une moins  
dure combinaison.

Je termine la doctrine des accords par  
les accords irréguliers de *neuvième*, &  
*de quarte*, qui sont introduits en Musique  
pour suspendre l'*accord parfait*, dont l'*oc-  
tave* est souvent précédé par la *neuvième* ;  
& dont la tierce est parfois précédée de la  
*quarte*.

Pourachever les leçons de composition, il  
reste peu de chose à dire : l'*Art d'écrire en  
partition* est plus pratique que théorique.  
Le Disciple étant familiarisé avec la lecture  
Musicale sur toutes les clefs, nous étudions  
le *caractere, la forme & le style* des différens  
morceaux de Musique dans les partitions des  
hommes de génie. Je fais remarquer au  
Disciple l'étendue & l'effet des voix & des in-  
strumens ; j'indique les limites que la Nature  
leur a posé, mais je le previens, qu'on ne  
peut plus suivre les loix sages de la Nature, si  
on veut avoir du succès ; car nous sommes  
aux anges, quand une voix s'échappe par  
instans hors les bornes ordinaires : les in-  
strumens à vent ne peuvent plus consacrer  
leurs

and *seventh* and *sixth*: from each of the *fifths*, let us take one or two simple accords and we shall have also the extraordinary compound accords of a less combination.

I conclude the system of *accords* by the irregular ones of the *ninth*, and *fourth*; which are introduced, in musick, in order to suspend the perfect accord: the octave of which, is frequently preceeded by the *ninth*; the *third* is sometimes preceeded by the *fourth*.

Little now remains, to compleat the lessons on composition. The art of *writing in partitions* belongs rather to practice than theory. The pupil being now able to read musick with facility in all keys; we must study the *character, form and style*, of the different pieces of musick, in partitions, of men of genius. I make him observe the extent and effect of the voice and instruments: I show him the limits which nature has given them, but warn him, at the same time, that it is in vain that the Artist hopes for success, if he follows the wise laws of nature. In fact we see an audience transported, and in extasy, when a voice exceeds the ordinary bounds: the wind-instruments can no longer

leurs chants à la seule imitation de la voix humaine, nous leur demandons des variations, des sonates & des concertos : pour nous plaire, on est obligé de jouer du violon sur le violoncelle, du flageolet & de la serinette sur le violon . . . Par conséquent le compositeur est obligé d'écrire sur une étendue illimitée. La Nature, à la vérité, fait par fois des prodiges ; nous avons parmi nous des êtres privilégiés, qui ont reculé les bornes tant des voix que des instrumens : mais on ne peut pas les imiter qu'aux dépens de la beauté & de la force.

Sachant analyser & admirer les chefs d'œuvres de composition ; ayant épuré le goût par la comparaison, & sachant distinguer le bon du mauvais, nous mettons aussi nos constructions harmoniques en partition, toujours de deux manières : 1<sup>o</sup> *Constructivement*, abstraction faite de la mesure, & 2<sup>o</sup> mesurant, animant & embellissant nos constructions harmoniques avec toutes les richesses de la mélodie.

Enfin pour dernier conseil je dis à mon Disciple : voulez vous plaire à l'oreille ? cherchez

devote their strain to the imitating of the human voice alone; variations, sonatos and concertos, are required from them. In order to please us; the violin must be imitated on violoncello; the pipe and bird-organ on the violin. The composer is therefore obliged to write in unlimited bounds. Nature has without doubt performed wönders, sometimes: there are among us privileged individuals, who have passed the limits prescribed both to the voice and instruments: however they are not to be imitated but at the expense of beauty and energy.

The pupil being now able to analyse and admire the master-pieces of composers; and having rectified his taste by comparison; and knowing how to distinguish the good from the bad; we may venture to put our harmonical constructions into partitions; in two ways as usual. First, *constructively*, laying aside the measure. Secondly, measuring, animating and embellishing our harmonical constructions, with all the powers and riches of melody.

Finally, for my last advice, I say to my pupil; will you please the ear? find out a strain

chez un chant versifié & rimé, il est symétrique & agréable. Voulez-vous parler à l'âme? cherchez un chant prosaïque, irrégulier & rapide. Mais n'écrivez jamais que pour exprimer le beau en moral, ou pour peindre le beau en physique. Consultez le sentiment, & prononcez les accens précipités & coupés de la passion: chantez les aimables affections: employez les sons les plus hardis, si vous voulez imiter la Nature dans ses phénomens: regardez *les graces*, si vous voulez dessiner les pas du mouvement. Accompagnant votre chant, pensez que la tempête a ses accessoires propres; que la physionomie & les gestes de la passion sont plus variés & plus animés que ceux d'une légère affection.

Dans mes leçons j'ajoute à cet exposé tout ce que m'inspire l'art du Maître; en enseignant, la méthode ne peut pas être stable tout-à-fait, l'intelligence des Elèves, leur habileté, leur âge, leur goût & leur disposition du moment la modifient sans cesse.

Mon prix est *d'une demi-guinée* par leçon, & je ne demande point d'entrées.

strain versified and ryhmed; that strain is symetrick and agreeable. Will you address the soul? seek for a profaical, irregular, rapid strain. Let the passions be heard, by their quick and broken accents: sing more gently the amiable affections: employ the boldest strain to imitate nature in her wonders: and attend to the graces in the cadence of motion. In the accompaniments of our melody; consider that storms have their proper accessories: and that in the countenance and gestures of passion, there is more variety and animation, than in the mild sentiments of the heart.

In my lessons, I add to what I have here explained, all that the art of a *Master* inspires me with. I must at the same time observe; that, in teaching, the method cannot always remain the same; the understanding of the scholar, his capacity, his age, his taste and temporary disposition, incessantly varying it.

My terms are, *half a guinea* a lesson, and I ask no entrance.

F      I      N      I      S.